DIE NEUE SCHAUBÜHNE
SCHRIFTLEITER: HUGO ZEHDER
6. HEFT DRESDEN, 1. JUNI 1919 1. JAHRG.

FILM UND THEATER

Von Carl Hauptmann

Eine Zufallsanregung hat es gefügt, daß ich neugierig auf das innere Wesen der Filmkunst wurde. Daß ich eine Zeit nicht bloß, wo ich konnte, gespannt allerlei Filme angesehen. Daß ich auch eine Reihe Filmmanuskripte sehr aufmerksam gelesen habe. Darnach war mir, ganz nach meiner sonstigen, rein intuitiven Schaffensart, schließlich eines Tages auch ein eigener Film aufgewachsen. Und post festum, d. h. nach dem Feste des Schaffens und Schauens dieses Werkes, habe ich an meiner eigenen Hervorbringung die künstlerischen Forderungen an einen Film genauer zu prüfen versucht.

Dies sind die Betrachtungen, die ich anstellte.

❖

Die Filmkunst liegt noch in den Windeln. Die Filmkunst ist noch keine Kunst. So wie sie heute im Durchschnitt vor uns steht, mit sehr geringen Ausnahmen, ist sie Volksbelustigung und Geschäft. Das hat einen sehr natürlichen Grund.

Als das Bioskop, die bioskopische Photographie, erfunden war, erkannten die Techniker darin sogleich ein vorzügliches Mittel, das Bühnenbild unserer Kunsttheater zu kopieren. Und so den breitesten Schichten des Volkes, die von unserem Kunsttheater ausgeschlossen waren, in Kopie ein billiges Theater zu schaffen.

Das ist der Film von heute.

Billige, farblose, unzulängliche Kopie des Kunsttheaters. Zichorie statt Kaffee fürs Volk. Diese einseitig wirtschaftliche und technische Verwertung des Films fürs Volk mußte es mit sich bringen, daß man dem Film Literatur zugrunde legte. Natürlich schlechte Literatur, um die breitesten Massen des Volkes reichlich anzulocken.

Man legte dem Film also Dramen zugrunde, deren eigentliche Bestimmung war, vom lebendigen Schauspieler gesprochen zu

werden. Moderne Alltags- und Konversationsstücke, Dialogstücke, meist kolportagehaft verfärbt, die eigentlich zum fließenden Ausdruck nur durch Sprache gebracht werden können. Daher ist es auch nicht wunderbar, wenn der Film überwiegend mit krampfhaften Gesten der Darsteller, mit an der Grenze der Grimasse liegenden Ausdrucksmitteln arbeitet. Denn Grimasse ist die natürliche Folge, wenn man fürs Sprechen Bestimmtes ohne Sprache, ausschließlich mit Gesten, ausdrücken will.

So als bloße Kopie des Kunsttheaters ist der Film von vornherein in eine enge Sackgasse gebracht. Da kann man selbst die erfolgreichsten Dramen unseres Kunsttheaters zugrunde legen. Auf dem Wege bloßer photographischer Nachahmung ist ein wahrer Fortschritt des Films unmöglich. Diese Zichorie wird nie Kaffee.

Auf diesem Wege kann der Film nie Kunst werden.

❖

Aber es gibt für den Film eine sehr klare und bestimmte Aussicht, Kunst zu werden. Man muß sich nur erst einmal Natur und Wesen der großen Entdeckung des Bioskops scharf klarmachen.

Sie wissen, die bildenden Künste im engeren Sinne, Malerei und Bildhauerei, vermochten alle lebendige Gebärde, alle echte Lebensbewegung nur sozusagen im transitorischen Moment zu ergreifen und darzustellen. Ablaufendes Spiel z. B. aller Lebensbewegung des Menschen war allein dem Theater vorbehalten. Wenn die Technik jemals den lebendig bewegten Menschen, gar den sprechenden Menschen, mechanisch darzustellen sich vermaß, so gab es nur schreckhafte, greuliche Monstren von Maschinen.

Sie wissen auch, daß die bildenden Künste sich unendlich leidenschaftlich bemüht haben, den transitorischen Moment der Gebärde in ihren Werken so zu steigern, daß es zur Vortäuschung ausdrucksvoller Bewegungen kam. Ich denke an Bemühungen und Betrachtungen Auguste Rodins. Er gibt ein Verfahren an, lebendige Gebärde im Bildwerk vorzutäuschen. Er spricht von der Statue des Marschalls Ney, die den Eindruck des Vorstürmens erwecke, weil in dem einen starren Bildmoment aufeinanderfolgende Momente der Bewegung vereinigt sind. In diesem Dilemma, in dieser Einschränkung haben sich

die bildenden Künste allezeit der lebendigen Gebärde gegenüber befunden.

Da eben ist die große Entdeckung des Bioskops gekommen. Das Bioskop kann mehr als Malerei und Bildhauerei. Sein einzigartiges, ganz spezifisches Vermögen ist, den Ablauf aller bedeutungsvollen Bewegung, die lebendige Gebärde aller Wesen, der lebendigen und der toten Dinge, absolut zu objektivieren.

❖

Vielleicht ist schon hier ersichtlich, welches Unding es war, den Film ausschließlich zum Kopieren unserer bisherigen Bühnenbilder auszunützen. Ihn hauptsächlich in der Abhängigkeit des Sprechtheaters zu halten. Das Bioskop ist eine bildnerische Bereicherung ersten Ranges. Es vermehrt die Kunstmittel der bildenden Künste um ein entscheidendes Glied. Und nur an dieser seiner spezifischen Befähigung wird ein Fortschritt zu seiner künstlerischen Verwertung zu suchen sein.

❖

Ich will an den bildenden Künsten demonstrieren. Nein, ich will an den Künsten demonstrieren. Bildend sind alle Künste. Goethe hat nicht umsonst auch dem Dichter zugerufen: „Bilde, Künstler, rede nicht!" . . . .

Der Musiker bildet aus Tönen. Der Musiker hat sein Klavier. Die Töne des Klaviers sind zu äußerst reinlich vorbereitet. Tropfen von Tönen. Rund wie Perlen. Rein wie Wassertropfen. Absoluter Wohlklang. Das ist des Musikers Elementarbereich. Daraus bildet er sein hochgestaltiges Werk ideellen, seelischen Ausdrucks.

Der Maler hat seine reinen, geläuterten, veredelten Farben als Elementarbereich.

Der Bildner seinen karrarischen Marmor. Jaspisstein. Elfenbein. Wachs. Was weiß ich! Das sind des Bildners Elemente.

Jetzt plötzlich bietet uns das Bioskop ein Instrument dar, die lebendige Gebärde aller Dinge urreinlich wahr zu objektivieren. Wird da nicht sofort eine Aussicht lebendig, die bisher in der bildenden Kunst fehlte?

❖

Was ist denn Gebärde? Was ist denn die bedeutungsvolle Bewegung des lebendigen Leibes? Die Seele macht sich auch

ohne Wortsprache in der Gebärde verständlich. Indianer aus Amerika verstanden sich grundsätzlich durch Gebärden mit den Taubstummen in einer Anstalt Berlins.

Gebärde ist wie der Ton des Musikers, das Licht (die Farbe) des Malers, das Wort des Sprechenden, ein Ausdrucksmittel der Seele. Nicht bloß die Wortsprache hat seelischen Mitteilungswert.

Gebärde, das ist das Urbereich aller seelischen Mitteilung.

Sehen Sie Michel Angelos Moses an. Die innere Empörung zuckt durch den ganzen mächtigen Leib. Fiebert in den Händen, die im Barte wühlen. Spannt den Nacken in der jähen Wendung gegen den Götzengreuel. Spannt Ballen und große Zehe zum jähen Aufsprung.

Geste ist mehr als nur sprachliche Mitteilung.

Sprache ist derjenige Teil der Gebärde, der beim Menschen gleichzeitig Laut wurde. Und den wir in dem engen, menschlichen Gemeinschaftsleben hauptsächlich weiter gebildet und zur Mitteilung für Gesellschafts- oder Geisteszwecke bis in feinste Spintisationen kompliziert und versachlicht haben. Nehmen Sie einem sprechenden Menschen die Möglichkeit, mit dem Ausdruck der Gemütsbewegungen, mit Mienen und „Handlungen", vor allem auch mit den Modulationen des Atemrhythmus und Herzschlages, seine Lautsprache zu begleiten, so schrumpft der seelische Mitteilungswert der Lautsprache auf ein Minimum ein. Da haben wir einen Menschen vor uns, der seine Erlebnisse nur rein durch sachliche Lauthinweise mitzuteilen vermag. Da haben wir einen Menschen vor uns, wie er im Märchen lebt. Den Mann ohne Seele.

Ein Hund versteht nicht an Worten die Seelenverfassung seines Herrn. Erfaßt sie sogleich aus dem stummen Gesamtspiel seiner Gebärde.

Menschen, die niemals italienisch verstanden, waren wie überschwemmt vom ideellen Gehalte des Menschenschicksals, als sie Eleonora Duse gesehen. Und erinnerten sich erst zufallsweise Tage hinterdrein, daß sie eigentlich kein Wort von ihr verstanden.

Das Reich der Gebärde ist ein kosmisches Reich. Es ist das Urbereich aller seelischen Mitteilung überhaupt.

❖

Das Kunsttheater hat die sprachliche Mitteilung der Menschen untereinander zum Grunde. Die Dichtkunst vermag mit den Mitteln subtilster Seelenmitteilungen durch die Worte ihr Werk auf der Bühne aufzubauen. Aber Grundleidenschaften äußern sich weit über das Reich der verständigen Menschenmitteilung hinaus. Durchdringen das Tierreich. Durchdringen das ganze Naturreich. Die ganze Welt ist ein weites Reich bedeutungsvoller Gebärde.

Da ist nun im Bioskop ein Instrument gewonnen, diese universellen Elemente seelischer Mitteilung aus dem ganzen Kosmos zu objektivieren und isolieren. Und mit ihnen wie mit Licht (Farben) oder Tönen ein Kunstspiel zu treiben.

Vielleicht erkennen Sie jetzt, welche grundsätzliche Bereicherung der bildnerischen Kunstmittel des Menschen mit der großen Entdeckung des Bioskops gewonnen war. Und erkennen gleichzeitig auch, wie eng ein Verfahren beschränkt sein mußte, das sich bei dieser herrlichen Entdeckung hauptsächlich auf eine Nachahmung des Literatur- oder Sprechtheaters versteifte.

❖

Freilich ist dazu noch manches mehr zu sagen. Auch das Instrument des Theaters braucht seinen Dichter und seinen Bildner. Auch da muß dem Bühnenbilde der Bühnentext zugrunde gelegt werden. In dem Sinne besteht zwischen Film und Theater eine Ähnlichkeit. In beiden arbeitet man mit dem Schaukasten. In beiden handelt es sich um einen lebendigen, ideellen, fortlaufenden Schicksalsgehalt. Und um aufeinanderfolgende Bühnenbilder. Aber der Sinn des Theaters, und sein innerstes Ausdrucksmittel, das ist die Wortkunst. Das ist die Dichtkunst. Der Sinn des Films, sein innerstes Ausdrucksmittel, das ist die Urmitteilung durch Gebärde. Beide, Dichter und Bildner des Films, müssen, im grundsätzlichen Gegensatz zum Theater, ihre Kunst und Schicksalsschau rein aus gestischen Elementen betreiben. Rein aus dem Urbereich der Gebärde entnehmen. Hier eröffnet sich ein weiteres Bereich als das Menschenreich. Hier eröffnen sich Möglichkeiten, mit den Gebärden auch von Tieren und Pflanzen, von Felsen und Sternen, von Möbeln und Häusern zu spielen. Und den ganzen, beseelten Kosmos künstlerisch auszunützen.

❖

Aber freilich heißt das nicht bloß, vorhandene Realien zu photographieren. Solche Bilder können nur das Werk eines persönlich bildenden Künstlers sein, der mit den photographischen Filmplatten künstlerisch zu verfahren weiß. In solchem Sinne muß jedes Bild eines Films erst behandelt sein, wenn sich der Film als Kunstfilm aufspielen will. Auf Abbildung der zufälligen Überfülle, wie es von dieser Welt das bloße Photogramm ausschneidet, kann es in einem Kunstfilm nicht mehr abgesehen sein.

Der bildende Künstler muß ebenso persönlich beteiligt sein wie der Dichter, der eine aus Gebärden erschaute, schicksalsgehaltige Mitteilung dem Film als Text zugrunde legt.

⁂

Vielleicht ist hier eine Einschränkung zu machen.

Ganz ohne die Mittel sprachlichen Ausdrucks und sprachlicher Etikettierung kann man, von dem sprechenden Worte der Darsteller im Theater ganz abgesehen, auch im Theater nicht auskommen. Schon der Theaterzettel enthält eine Überfülle vorher nötiger, zum klaren Verständnis der Vorgänge auf der Bühne unerläßlicher, sprachlicher Hinweise. Auch der Film kann ohne mannigfache, vorherige oder mitten hinein gefügte, sprachliche Hinweise nicht voll verständlich werden. Aber vielleicht gibt es auch da ein klares Kunstgefühl, wieweit solche sprachlichen Hinweise sich schlicht und wahr in den Ablauf des Films einfügen lassen. Es wird immer ein schlechter Film sein, der gestisch krampfhaft noch Dinge zum Ausdruck bringen will, die sich nur mit Worten sprechen lassen. Und es wird immer eine wohltätige Zwischenschrift sein, die im Gange des vorgeführten Schicksals dem Beschauer notwendige Worte plötzlich hinhält, die den ideellen Gehalt der Schicksalsbilder erst runden. Solche Worte bringen dem Beschauer die notwendige, innere Ruhe der Betrachtung. Vollenden und bereichern den ideellen Eindruck zu einem Ganzen. Und müssen deshalb als ein vollberechtigtes, künstlerisches Element des Filmwerks behandelt und künstlerisch ausgebildet werden.

⁂

Es gilt heute mit Recht als übles Symptom, wenn irgendein Kunstwerk als vom Film beeinflußt empfunden wird. Solange man nur daran dachte, durch das Bioskop ein billiges Theater fürs Volk zu gewinnen, solange man im Film nur eine Art Kol-

portagedrama zum Kolportageroman zufügte, ist das nur zu leicht verständlich. Mit den geringsten Ausnahmen, ich denke dabei an die phantasiereichen Filme von Paul Wegener und Phantasiefilme aus Italien, die sich z. B. vermaßen, Dantes Hölle vorzuführen, ist der heutige Film noch völlig von Musen und Grazien verlassen. Und kann das Odium niedersten Geschmackes nicht von sich schütteln. Aber das innerste Wesen der Entdeckung des Films, ganz von dem abgesehen, was bloße Techniker und Geschäftsleute aus dieser Entdeckung eigentlich gemacht haben, hat unbewußt und triebhaft die gesamte zeitgenössische Kunst maßgebend beeinflußt, indem es das Urbereich der Gebärde auftat. Die ganze zeitgenössische Kunst hat die schönheitdünkelnden, friedlichen, erstarrten, übergeistigten Ideale der Künste und ihre herkömmlichen Ausdrucksgesetze, soweit sie sich als Zwang und Ketten dem Ausdruck der neu schaffenden Seele des Künstlers entgegenstellten, von sich getan, in der Gebärde das erweiterte Reich der Urmitteilungen plötzlich neu witternd. Hat sich über die sanktionierte Kultur leidenschaftlich und neu in das Ur- und Naturreich zurückgefühlt. Hat über die sterilen, verwickelten, überfeinerten, verstiegenen Spintisationen erstarrten Salongeistes hinaus zu den Urleidenschaften wieder den Weg sich gebahnt. Und aus ihnen heraus neu seine Träume der Kunst zu schaffen begonnen.

Denken Sie an Reger. Wie mit ehernen Hämmern hat er die friedlichen Idyllen breiter, musikalischer Beschreibungen bloßer Harmonik eingetrümmert. In einer Musik, nicht für Salons und Konzertgemeinden zum Wohlgefallen. Sondern im Künstlerzorne. Und im gewaltigen Drange gegen Gott und den Kosmos. Um mit musikalischen Neugebärden das Reich der Weltseele auszumessen.

Denken Sie an einen Franz Marc, der in Bildern tiefster, gestischer Beseelung ein ganz neues Reich der Liebe und des Begreifens der Tiere gestaltete.

Denken Sie an gestische Städtebilder, die in mancher Ausstellung futuristischer oder kubistischer Künstler das billige Entsetzen des Laienpublikums bildeten.

Der Film hat auch an den Dichter eine Mahnung gerichtet, die logisch hochzugespitzte, hochintellektuelle Sprache, die sich

dem sinnlichen, leiblichen Ausdruck allzu abgezogen entrückte, wieder ganz in das Urreich der Gebärde zurückzufühlen und daraus eine sinnliche, anschauliche, mitreißende, lebendige Wucht der Urmitteilung wiederzugewinnen.

Atem, nicht Worte.

Die heutige Sprache ist ein logisches Filigran. Eng ineinander gewoben und erschwert durch syntaktische Mißgeburten. Allzu diffizilen Denkinhaltes. Verdorben auch durch die Notdurft des Alltags. Durch Geschäft und Eile und Halbbildung. Noch ohne ein Lockbild höheren Geschmackes auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens. Da hat sich dem Sprachkünstler oder Dichter heute ein gestisches Ideal seiner Mitteilung plötzlich aufgetan. Sehnt sich der Dichter, seiner Sprache den Urwert, den Gebärdenwert zurückzugeben. Was wollte seit zehn Jahren der Sturm? Der äußerste Vertreter solcher Grundsehnsucht?

Alle expressionistischen Künstler ringen seit langen Jahren um solche neue, lebendige, unmittelbare, jähe Urmitteilung der Seele.

❖

Deshalb ist das Bioskop eine der charakteristischsten Entdeckungen auf künstlerischem Gebiete. Denn schon in seiner heutigen Anwendung hat es den tiefen Gehalt und den jähen Mitteilungswert der Gebärde uns nachdrücklich vor Augen geführt. Und ich kann nicht zweifeln, daß deshalb grade dieser Entdeckung für die Kunst noch eine reiche Zukunft beschieden ist. Man muß sicher lernen, die bioskopischen Photogramme von dem zufällig Photographischen, von allen zufälligen Realien zu befreien. Man muß sicher lernen, sie als Rohelemente behandeln, um so die gestischen Elemente aller Dinge rein daraus darzustellen. Und derart Bilder zu schaffen, die aus der Schau eines Künstlers geboren und von der echten, lebendigen Geste neu und einzigartig belebt sind. Der bisherige Theaterfilm wird deshalb natürlich seine Straße weiterziehen.

Das Überflüssige in der Welt muß immer selten bleiben. Das arme Musterbeispiel, das nicht dem Golde, sondern dem Lockbild der Vollkommenheit nachrennt. Aber „von allen Notwendigkeiten des Lebens gebührt dem Überflüssigen der höchste Rang."

EXPLOSION Ein Akt *Von Iwan Goll*

ORT: MUNITIONSFABRIK

Erste Arbeitsgruppe

Witwe Baas — Acht Minuten verspät. Macht sechzehn Pfenning.
Maria — Macht nen Schoppen Milch
Witwe Baas — Und vier Kinder zuhaus.
Maria — Der Rot' is ein Hundsfott
Witwe Baas *wütend* — Mach nicht so. Bist doch seine Hur.
Maria — Ein Dreck seine Hur
Witwe Baas — Lügst.
Maria — Dem Troddel seine Hur!
Witwe Baas — Kriegst nie gestraft.
Maria — Bin nie so spät.
Witwe Baas — Vorgestern noch.
Maria — Quatsch.
Witwe Baas — Bist seine Hur.
Maria — Soll ich's sagen?
Witwe Baas — Sag's. Aber . . . .

Zweite Arbeitsgruppe

Braune Schürze — 'n Tritt hat mir der Rot' geben.
Buckel — Warum?
Braune Schürze — Weil ich gelacht hab.
Buckel — Schrei nicht so!
Braune Schürze *wütend* — Das rote Viech, hab ich gesagt.
Buckel — Willst fliegen?
Braune Schürze — Keiner fliegt hier. Wir sind Kriegsmaterial.
Buckel — Willst im Loch?
Braune Schürze — Gern ins Loch. Ins Loch is warm.
Buckel — Schrei doch nicht.
Braune Schürze — Halt du's Loch zu. Fällt dir sonst einer rein.
Buckel — Jesses, bringst mich noch ins Zuchthaus.
Braune Schürze — Is das hier kein Zuchthaus?

Dritte Arbeitsgruppe

Else — Wie nennt man denn die?
Große Schwester — Haubitzen.
Maria *daneben* — Die fliegen wie Sterne, wenn sie fliegen.
Else — Die glänzen so golden.
Maria — Kannst schon fein schaffen. Was kriegst?
Else — Die Schwester kriegt's Geld. Ich brauch keins, hat sie gesagt.
Maria — Du brauchst aber doch.
Else — Ich?
Maria — Jeder braucht Geld. Und erst, wenn man so schön ist wie du!
Else — Erzähl mir doch, wie die über den Himmel fliegen.
Maria — Das weiß dein Vater besser.
Else — Der ist tot.
Maria — Im Krieg?
Else — Natürlich.
Maria — Vielleicht hat ihn grad so eins getroffen.
Else — So ein Ding, das wir armen Frauen und Kinder machen.
Schwester — Achtung. Schweig.
Else — Schwester, die Maria sagt . . . .
Schwester — Der Rot' kommt.

Aufseher tritt hinzu

Aufseher — Immer quatschen. Waschweiber.
Mütterchen *gegenüber* — Sie haben gesagt: Der Rot'. Hihihi.
Maria — Quappenmaul.

Aufseher überhört es. Befühlt eine Granate.

Aufseher — Sauarbeit. Wer war das?
Else — Ich.
Schwester — Nein, ich. Else hat's mir gezeigt. Es ist ein Riß in der Hülse.
Aufseher — Hast en Riß ins Maul, du!
Mütterchen — Schande! Die sprengen uns noch in die Luft.
Maria — Das Zittergerippe.

Mütterchen Ich will nicht verrecken.
Maria Tät dem Vaterland nichts schaden.
Mütterchen Ich hab mein' Sohn im Feld.
Maria Und ich sechs Männer.
Mütterchen Du Hur.
Aufseher Zehn Pfennije abgezogen.
Schwester Zehn Pfenning. Zehn Pfenning für das. Und neunzig kriegt man so.
Aufseher Quatschen kostet Geld.
Schwester Alles kost Geld.
Mütterchen Liebe kost' auch Geld. Hihihi.
Maria *dem Aufseher ins Ohr* Die schmeißt raus, Karel.

Vierte Arbeitsgruppe

Frau Jannik Mir wird schlecht.
Graues Trikot Dir juckt der Bauch.
Frau Jannik Es platzt in mir. Hilfe.
Karrierter Rock Hast ne Haubitz geschluckt?
Schwarzhaarige Wer hat dir ringeschossen?
Graues Trikot Der Belgier aus dem Lager B? Feiner Herr.
Frau Jannik Halt's Maul, ihr . . . .
Schwarzhaarige Vielleicht Zwillinge.
Graues Trikot Ein Franktireur. Treib ihn ab.
Frau Jannik Rot zischt der Himmel.
Karrierter Rock Sie is schon im Himmel.
Schwarzhaarige Ich glaub, der Himmel liegt unter der Erd'. Immer, wo man am tiefsten steckt, ruft man nach ihm.
Graues Trikot Achtung, der Rot'.
Schwarzhaarige Biegt um die Eck.
Frau Jannik Ruft ihn. Ich muß . . . .
Schwarzhaarige Mich verbrennen an der Hurerei?
Frau Jannik Henri!

Sie fällt ohnmächtig zusammen.

Graues Trikot Sagt' ich's nicht?

Alle lachen roh. Gelbe Bluse tritt hinzu.

Gelbe Bluse — Helft doch dem Weib.
Schwarzhaarige — Die hat die Pest.
Gelbe Bluse — Wieviel Kinder hast du?

Sie nimmt die Jannik unter die Arme

Graues Trikot — Die gelb' ist eine Spionin. Hat immer was zu gucken und zu quatschen.
Schwarzhaarige — Jawoll, is immer überall.
Gelbe Bluse — Ich hol' den Sanitäter. Paßt auf, hier.
Graues Trikot — 's ist ne Studentin.
Aufseher — Auseinand, Weibspack. Weg mit euch.
Gelbe Bluse — Die arme Frau muß doch . . . .
Aufseher — Weg da.

Fünfte Arbeitsgruppe

Rote Schürze — *liest einen Brief* „. . . . und daß ich immer an dich denke, wenn ein neues Frühlingsblatt grün zwischen den Sandsäcken steht . . . ."

Sie küßt den Brief. Wischt sich die Augen.

Spitznase — Lebt er noch?
Rote Schürze — Der stirbt nie.
Spitznase — Hast du's schriftlich?
Rote Schürze — Ich lieb ihn so. Ich laß ihn nicht los. Das schützt.
Spitznase — Meiner is in Marokko. Hat die Malaria.
Rote Schürze — Hast Glück. Besser als im Krieg. Besser als im Leben.
Spitznase — Aber deiner stirbt doch nie!
Rote Schürze — O Gott!
Spitznase — Hast's Tagblatt gelesen?
Rote Schürze — *erschrickt* Ne neue Liste? Verdun?
Spitznase — Nein, jetzt gibt's auch Wasserkarten.
Rote Schürze — Ach so.
Spitznase — Die wird verrückt.
Rote Schürze — Sind wir halt vor Cholera geschützt.

Spitznase — Nicht mal mehr Wasser saufen.

Rote Schürze — Im Fluß is' genug. *Sie nimmt noch einmal den Brief vor* „. . . . gestern Abend war eine Schlacht. Ich lag zwei Stunden im Dreck. Als sie mich ausgruben, und ich das Licht sah, glaubte ich, du küßt mich . . . . "

Spitznase — Feine Handschrift. Der war doch auf der Post?

Maria hinzu

Maria — Was treibt ihr da?

Spitznase — Die spioniert. Die ist vom Roten.

Rote Schürze — Scher dich los.

Maria — Hast was vom Liebsten?

Spitznase — Wie fett die schlampert. Wo hast deine Brüste gestohlen?

Rote Schürze — Nur Liebe macht heute noch fett.

Maria — Die Jannik wirft draußen 'nen Belgier aus. Im Abort. Wie ne Hündin.

Spitznase — Schweinerei.

Maria — Mach nicht so. Und dein Stabsarzt?

Rote Schürze — Meinst, weil er ihr die Sublimatspritz' gibt?

Maria — 's gibt vielerlei Spritzen.

Spitznase — Auch rote, gelt? Scher dich.

Maria — Nimm dich in Acht.

Spitznase — Der Rot' soll mich rausschmeißen. Ob hier oder im Spital oder im Gefängnis. 's is alles gleich.

Sechste Arbeitsgruppe

Gelbe Bluse — Wir müssen was tun.

Zwicker — Was hilft's. Arme Weiber. Alle schwach.

Gelbe Bluse — Alles Elend.

Zwicker — Trotz der Millionen draußen. Hier krepieren sie auch.

Gelbe Bluse — Nur die Frauen können heute noch helfen. Millionen Männer sterben für die Lüge. Wir werden dafür hier geschunden. Die Jannik verreckt im Abort.

Zwicker — Aber was tun?

Gelbe Bluse — Granaten präparieren, den Männern helfen zu sterben, damit wir hier kümmerlich leben! Schande! Wenn die Weiber doch einmal sterben wollten, damit die draußen leben bleiben. Daß die Wahrheit endlich in die Welt kommt!

Zwicker — Unsinn.

Gelbe Bluse — Hier ist so was möglich. Hier ist Elend genug. Aus dem tiefsten Elend heraus muß und kann es nur geschehen.

Zwicker — Die Weiber sind feig.

Gelbe Bluse — Sie gehen immer zum stärksten Bundesgenossen über. Heut ist der Tod ein besserer Freund als das Leben.

Zwicker — Sie haben noch Kinder und Männer.

Gelbe Bluse — Die meisten schon nicht mehr. Sie verkaufen schon ihren Leib für eine Tafel Schokolade. Für einen Tag Freiheit verkaufen sie ihr Leben.

Zwicker — Streik?

Gelbe Bluse — Streik hilft hier nichts. Die Soldaten schießen. Wir auch müssen schießen. Krieg ist doch nur ein Symbol. Wir auch müssen für die Freiheit ein Symbol errichten. Wir müssen eine Geste tun. Nicht die Idee wird Europa erlösen, sondern die Tat.

Zwicker — Die Fabrik in die Luft? Zweitausend ahnungslose Mütter und Bräute in die Luft?

Gelbe Bluse — Frag sie. Neun Zehntel geben ihre Zustimmung. Aber wir dürfen nicht fragen. Wir haben zu verlangen. Wir tragen

die Verantwortung. Wir tun. Wir haben jedes Recht!

Zwicker — Das nützt auch nichts.

Gelbe Bluse — Der Krieg der Menschen hört da noch nicht auf. Aber der der Erde wird zum Ende beschleunigt. Fünf Milliarden Bomben weniger. Eine Schlacht weniger. Fünfzigtausend tote Männer weniger.

Zwicker — Aber zweitausend Mütter in die Luft.

Gelbe Bluse — Das muß sein. Es wird die ungeheuerste Explosion sein, von der die Welt gehört. Aber es muß eine Explosion des Hasses und des Elends sein, auch für die Wahrheit muß Blut fließen. Nicht durch Liebe erreicht ihr den Frieden. Revolution heischt Blut.

Zwicker — Ist das Revolution?

Gelbe Bluse — Ein Auftakt. Ein Wink mindestens....

Vor dem Bureau des Aufsehers

Maria — Gib Acht. Die beiden spinnen was.

Aufseher — Unsinn. Alles spinnt bei dir. Bist heut Abend um zehn in der Wirtschaft?

Maria — Um zehn? Da kommt doch der Jockel.

Aufseher — Ich will dich. Um zehn!

Mütterchen — Ich kann nicht mehr. Ich fall um.

Aufseher — Ist es sieben? Fragt man die Leut in Flandern, ob sie umfallen? Hopp, der Kaiser will's.

Mütterchen — Wo is der Kaiser? Der hätte Mitleid.

Maria — Geh, schaff, Gespenst. Immer 's Maul auf.

Mütterchen — Und du den Bauch, hihihi ....

Maria — Dein Leder is schon gegerbt.

Soldat tritt hinzu

Soldat — Die Jannik ist bei der Wache eingeliefert worden.

Aufseher — Sauweib.
Soldat — 's Kind zetert im Regen draußen.
Aufseher — Laßt's versaufen.
Gelbe Bluse *tritt hinzu* — Ich will's Kind zu mir nehmen.
Aufseher — Skandal. Hier wird geschafft.
Gelbe Bluse — Aber ein Mensch!
Aufseher — Ein Hurenviech.
Gelbe Bluse — Das Kind muß gerettet werden!
Aufseher — Hier geblieben!
Gelbe Bluse *zum Soldaten, sich an ihn lehnend* — Sie, Soldat, sprechen Sie!

Tut, als wollte sie ihn umfassen und beschwören.

Soldat — Ja, es is doch ein Mensch . . . .

Gelbe Bluse nestelt inzwischen an seinem Seitengewehr. Reißt es plötzlich heraus und stürzt sich auf den Aufseher.

Gelbe Bluse — Alter Wanst. Verreck du!

Aufseher fällt tot hin. Auflauf. Geschrei.

Alle — Mord! Mord!
Mütterchen — Das ist recht. Hihihi!
Maria — O Karel. Die Spionin!
Graues Trikot — Der Rote ist ganz rot.
Soldat — Auseinander. Ich schieße . . . .
Gelbe Bluse — Freiheit! Unser Tyrann ist tot. Freiheit!
Rote Schürze — Hurra! Blut! Blut!
Maria — Sauviech. Wo is der Jockel?
Gelbe Bluse — Nieder mit dem Krieg.
Soldat — Ich schieße . . . .
Gelbe Bluse — Ich zuerst. Freiheit! Für das Leben!

Sie rafft eine Granate vom nächsten Tisch und wirft sie in die Menge. Explosion der Fabrik. Rauch. Blut. Schrei. Tod.

Vorhang.

NATURGEFÜHL UND GEIST

Von Hermann Kesser

Man sagt, daß Dichtung und Kunst naturfeindlich geworden sind. Selbst mitfühlende Zeitgenossen sprechen von dieser Eigenschaft und begründen sie. Aber ich glaube doch, daß ein Irrtum vorliegt.

Von Oskar Kokoschka, dem Maler und Dichter, als Gesinnungs- und Stilbekenner, bezeichnend für eine jüngste Künstler-Generation, sah ich in diesen Tagen eine Alpenlandschaft (ein besonntes Hochtal). Zum Ausdruck fand ich gebracht, was in dieser Zeit oft empfunden und von Malern bisher nicht verkörpert worden ist: die höchste seelische Ergriffenheit eines Menschen, vor dem mitten in dieser Tunnel-Gegenwart ein Licht aufspringt. Selige Explosion ist gestaltet und Form geworden aus dem erschütterten Auge unserer Tage; eine neue bejahende Natur-Sentimentalität kündigt sich an, ein Stück der Erde ist ganz in hingebende Liebe aufgelöst. So wenig naturfeindlich ist Kokoschka, und so wenig naturfeindlich sind wir wahrscheinlich alle.

Die Schönheit und die Wunder der Welt rufen noch immer auf. Das Paradies ist noch da, wartet und tröstet — aus einer unglaublichen Entfernung. Auch der Schritt eines jungen Mädchens, die erneuernden Jahreszeiten, die Liebe, die Helligkeit: das alles ist, mitten in der Katastrophe, noch da und beglückt — und trifft uns ins Herz. Der stille Gott schweigt nicht.

Dorrt das Paradies ab, wenn wir uns entsinnen, daß wir weiter als jemals davon getrennt sind? — Unsere Flügel, unser Mut, unsere Zuversicht, unser Glaube: sie wehen uns von dort zu. Wir wären sonst verloren, wir wären ohne Hoffnung und Beispiel. Das Paradies allen gönnen: das ist, ein Dichter sein und über Raum und Zeit sehen können. (Auch mit einem Stich in der Brust.)

Vergessen wir nicht, daß die Schönheit der Welt eine Erfindung der Dichter ist. Tolstoi sagt in seinem Tagebuch so einfach: weil die Menschen lieben müssen, finden sie die Schönheit. Der fühlende Dichter, der *Gefühlserschaffer*, und der sehende Künstler, der Augenöffner, sind die auserwählten Finder der

Schönheit. Ohne sie kein Naturempfinden. An diesen Sachverhalt muß immer wieder erinnert werden.

Einzig wahr ist, daß die heutige Dichtung nicht auf Naturbeschreibung hält. Entschlossene, starke, aufschreiende und rasende Menschen zählen nicht auf. Sie sind in lebendiger Bewegung; sie fließen und strömen; sie sind Blitz und blitzen aus, was sie bewegt. Die abgeschiedenen und ahnenden Vorläufer heutigen Zeitgefühls, die Stadler, Heym und Trakl, sahen schon die verdunkelte Erde und sangen Dunkles von ihr. Für Georg Trakl, den Tiroler, den der Krieg nahm, war die Natur vermodert, nächtig, wahnsinnig und gespenstig wie die finstere Tiefsee und ihre verwachsenen Geschöpfe, deren Bestimmung wir nicht ahnen können. Aber ist nicht auch die Tiefsee — Natur? Wesensverwandte Züge mit einer verängstigten Natur-Geistigkeit schillern schon bei dem Amerikaner Edgar Allan Poe.

Hier sind die Willensabenteuer des ungeheuerlich kämpfenden (und *protestierenden*) Menschen, und gegenüber sind Meere und Küsten als Schreckensgefilde und ist der Moloch Natur, einmal, in den orgiastischen Erlebnissen Gordon Pyms, bis zum Phantom verdichtet.

Und hier ist vielleicht, was man feindselig taufen könnte (wie die schmerzhaft verzerrte Natur in der enthüllenden Kriegslyrik), wenn man es nicht — Haßliebe heißen müßte.

Ist der unsterblich-unkontemplative Heinrich von Kleist, der größte epische Willensrhythmiker der deutschen Sprache, naturfeindlich, weil er in seinen Aktionserzählungen niemals Landschaften abschildert? Die gequälten Pferde, die beim Wiedersehen ihren Herrn, den Rechtssucher Michael Kohlhaas, „mit einer schwachen Bewegung" anwiehern, sind (in vier Worten!) Inbegriff alles innigen Naturgefühls.

Ich vermute, ein naturfeindlicher Dichter ist ein Ding der Unmöglichkeit. Das Mißverständnis geht auf die stürmischen Berechnungen von Stil-Organisatoren, von literarischen Propagandisten zurück, die sich erfahrungsgemäß immer zuviel schlagen und trotz allen Übertreibungen aus der Seele der Zeit sprechen. Und die Naturfeindlichkeit der Dichtung wird verwechselt mit der Feindschaft gegen den *Materialismus:* gegen ein touristisches Verhalten, das die Landschaft als grünen Großstadt-Gegensatz,

als Lungenerholung und theatralische Sehenswürdigkeit betrachtet.— Gibt es denn nicht Romane, die als Ersatz für Landaufenthalt vertrieben werden? Was einmal — ich rede jetzt vom Gefühl für die Berge — bei Petrarca, Rousseau, Haller, Byron und Goethe wirklich und erstmals empfunden und von begabten Nachkommen in reicher Abschattung abermals empfunden worden ist, wird ungenießbar, wenn es bei klebrigen und befangenen Epigonen gewerblich abläuft. Die Natur als abgegrenztes Diorama (womöglich mit einer Bauernstaffage, der Jeremias Gotthelf seinen Fluch gegeben hätte), Schaubild und einlullendes Genre ist niemals Gegenstand der Dichtung gewesen. Wahrhaftiges Naturempfinden ist Demut und Aufleuchten. Die materialistisch-touristische Betrachterei, hundertfach nachweisbar, ist Hochmut, Selbstdekoration und gesellschaftliche Absonderung.

Nebenher: Wer wollte denn eigentlich die himmlischen Wälder Eichendorffs niederreißen? — Bestritten wird nur, daß der Augenblick für das Faulenzen auf den Wipfeln von Denk-Faulbäumen besonders günstig ist.

Eine Natursentimentalität, aus dieser Zeit geboren, ein Naturgefühl mit Tiefgenuß und Tiefblick wird das Geschenk der Dichter an die Menschen von morgen sein. Wirkliche (dichterische) Dichter, die niemals Gefühlsabschaffer sein können, werden an der Verödung der Sinne nicht arbeiten. Sie würden sich selbst verstümmeln. Zur (vermißten) Harmonie mit der Umwelt wird erst eine um etwas veränderte Menschengenossenschaft leiten. Als strahlendste vorbildliche Bejahung, die aber (wohlgemerkt) erst wieder erobert werden muß und nicht nachzuahmen ist, stehen Goethes stille und ungebändigte Ekstasen in Gedicht und Drama.

❖

Geist und Naturgefühl sind nichts weniger als feindliche Brüder.

Das Ens materialissimum: Krieg — zeugt das Ens idealissimum: Geist.

Die Wirkung wird Politik heißen.

Diese Entwicklung wird sich, unmeßbar an den ehemaligen, historischen Vorgängen, ihr eigenes Gesetz geben.

Nicht werden Begriffsbestimmungen und erkenntnistheoretische Spekulation entscheiden; es wird entscheidend sein, was aktiv,

was Blüte und Frucht wird, was als treibende und hingebende Herzensenergie in verwundeten und scheintoten Seelen aufgeht.

Von der Dichtung noch: aller Anfang war der Ruf und Schrei arbeitender Menschen, der sich in Rhythmus, Gesang und Lied verwandelt hat.

Die letzte, wahrhaft von dieser Zeit getragene Dichtung ist Ruf und Schrei, ist ein einziges *Evokatorium;* sie ist Grauen, Wut und Schmerz. Aber dieser Schmerz ist nicht Sklavenschmerz, nicht dumpf und nicht blind. Er ist ein helläugiges und durchsichtiges Gefühl. Gehirn ist in diesem Schmerz: das Evokatorium ist Weckruf, Befehl, Entschlossenheit und Willen. Und der Willen ist dem furchtbaren Materialissimum: Krieg, der großen Maschine des Irrsinns, ihrem Nervensystem, ihrer Verherrlichung und ihren (unnatürlichen) gesellschaftlichen Ursachen unversöhnlich entgegengesetzt. Als Produkt des Krieges hat sich auf einen Kreis von Dichtern jener selbsterhaltende, unerhört erhöhte und betätigte Wirklichkeitssinn übertragen. Auch sie erhoben sich, keiner gegen sein Volk, jeder für sein Volk, alle für die geschändete Natur.

Ein Geschlecht, an dem Vernichtungsgefühl dieser Zeit geschult, das heißt nachdenklich, rettungsbedacht und vorsichtig geworden, müßte aufhören, sich an dieser Geisterfülltheit zu stoßen. *Geistreiche* Dichtung — das ist eine Tautologie; und „geistreich" — das ist oft nur ein verhüllter Versuch, den Geist, den Kraftstoff des ideellen Menschen, als Spezialität zu entwerten und Ungewohntes, Undurchdachtes abzuschütteln.

Denken ist jetzt Herzensangelegenheit. Gedanklichkeit ist Wesen dieser Zeitdichtung, Wesen des Zeitmenschen. Alles andere wird totes Spannungstheater, Unterhaltung und Spiel, also ein sprachloser aus Worten zusammengefügter Hohlraum. Die Bühnen, die Schauspieler, sie werden Stil und Gebärde für das geisterfüllte Schauspiel finden. Sie werden gesteigerten Gehalt mit intensivster verkürzter Aktion ausdrücken lernen, die Hauptsache an die Stelle der Nebensachen setzen. Es lohnt sich.

Der Dichter, lange stumm, gleicht jenem gottbegeisterten Daniel, der in der Schreckensstunde wieder seine „natürliche" Sprache gefunden hat.

Und die Stimme der Dichter ist nicht Verneinung, sie ist Aufbau. Sie wird sich in Arbeit und Tat zurückverwandeln.

KAINZ' TOTENMASKE

Von Otto Ernst Hesse

Der Masken Maske, unergründlich blind,
Geübter Wechsel, ward zu starrem Stein.
Halb will ein Narr die letzte Weisheit schrein,
Halb staunt erschrocken aufgescheuchtes Kind.

Die Falten laufen schneller als ein Wind
Im Spiel des Lichts. Hier wurde Werden Sein
In jedes Ja verhindert sich ein Nein,
Daß Angesicht in Angesicht zerrinnt.

Der Tod selbst, mit sekundenraschem Schritt,
Hat seine Züge nicht zur Ruh gebracht.
Ewge Verwandlung schwebt um stummen Mund.

Bald lächeln seine toten Augen wund,
Bald spöttisch prüfend, bald verzeihend sacht.
Doch immer tief im Stein ein Mensch, der litt.

CARL HAUPTMANNS TRILOGIE: DIE GOLDENEN STRASSEN

Von Will-Erich Peuckert

Das Bekenntnis eines Menschen, der sich zu seiner Gewißheit durchgerungen hat. Das Bekenntnis einer reinen Erlösung. Das Bekenntnis zur Kunst. Die Fülle aller menschlichen Süchte und Sehnsüchte. Mit solchen Worten umfaßt man immer doch nur einen Teil des Ganzen.

Die Trilogie selbst zerfällt in drei Bücher: Tobias Buntschuh, eine burleske Tragödie in fünf Akten, — Gaukler, Tod und Juwelier, ein Spiel in fünf Akten, — Musik, ein Spiel in vier Akten.

Drei Straßen, die hinaus und hinauf führen. —

Über die Erde gehn tausend Straßen, manche von ihnen durch alle Höhen des Glückes, die meisten durch Niederungen und Irrnisse. „Man denkt, es ist hoffnungslos . . . immer wieder im Frühling mit weißen Blüten bekränzt die ewigen Chausseen . . . immer wieder im Herbst mit Ebereschbeeren . . . die ewige Ferne . . . immer wieder im Winter verhangen mit Schnee . . . Über meinem Sterben wird vielleicht ein Häher vom Baum Wache halten und kreischen . . . —"

Nur drei von diesen Straßen münden im Glück, soweit es überhaupt ein Glück geben kann, soweit es nicht nur barmherzige Selbsttäuschung und Lüge ist.

Auf der ersten geht Tobias Buntschuh, „das größte Erfindergenie, — der mit seinem Genie ganz gewiß noch die letzte Seligkeit der Menschen auf Erden erfinden wird," der aber nicht mal eine Lotte Grasmück erlangen kann.

Fast endet er in Jammer und Not. „Mutter . . . in deinem Mutterschoße bin ich für dieses Leben leibhaftig erwacht . . . du hast mich geboren . . . warum hast du mich nicht mit lauter Liebe erfüllt . . .

Schreibs nur deinem Schöpfer vor, wie es eine Mutter machen muß . . . oder erfinde selber den Weg . . . vielleicht kannst du's mit deinem Scharfsinn . . ." So hart streift er am bittersten Elend, während die Silbertrompeten seinen Geburtstag einblasen, — und er sich vorsagt, daß er doch noch die letzte Seligkeit „erfinden" wird. —

Dergestalt ist die erste der goldenen Straßen.

Der Konferenzier Lionel Mander baut aus Gaukelträumen einen Palast, — einen Reigen, — ein Nachtfest; — verschleudert Millionen; — sucht mit einem geheimen Dorn im Herzen die glühe rosa mystica, — und kann keine Befriedigung, kann die Erlösung nicht finden, bis ihn der andere hinabstößt — und glücklich macht, — der andere, der auch die mystische Rose stets bei sich trägt. —

Er ist zwar ein Bettler geworden, aber „wenn jemand wie er so alle Sehnsüchte . . . alle Schmerzen und Leiden und Lasten . . . und den Griff des Todes in sich verspürt hat . . . und kann endlich einmal auch das ganze Beiwerk, die beißenden Sorgen um den Prunkballast noch von den Schultern werfen . . . ja . . . wissen Sie . . . nämlich . . . der Meister schläft jetzt . . . das ist ein Geheimnis . . . Herr Mander schläft heute zum ersten Male mit langen, tiefen, seligen Atemzügen, wie ein Kind in der Wiegen . . . ich sage Ihnen . . . geradezu schön sieht Herr Mander aus, wie er heut schläft . . . offenbar gaukelt er sich jetzt die reinste Erlösung vor . . ."

So führt auch die zweite der goldenen Straßen in lichtere Höhen.

Aber wahrhaft bestrahlt ist die Straße des Domorganisten, — dieses Sumpfhuhns, das bei Nacht in den Kneipen herumschwiemelt — und am andern Morgen während der Totenmesse das ganze Orgelchor vollspeit, — der danach mit dem Strolch, — (o, über diesen Strolch! über diese innigste Hauptmannsche Gestalt!) — gleich wieder lossäuft — und dem dann aus der Nacht plötzlich Stimmen und Gesichte und tiefste göttliche Orgelmusiken hervorwachsen: Jubiliere . . . jubiliere . . . — Frage nach keiner Erdenstimme . . . — Jubiliere . . . jubiliere . . . — Gib Lobgesänge . . . gib Lobgesänge . . . — Chaos ist immer . . . heraus aus dem Chaos . . . hoch . . . im scharlachnen Glanzkleid . . . du König „Mensch" . . . Geißeln und Schwerter peitschen genug . . . da . . . sausen und gellen genug . . . juchheet nur . . . mindestens zwanzig Celli im Untergrunde, wenn Posaunen und Trompeten juchheen und zetern . . . die Flöten quieken wie eine Herde vom Teufel besessener, schwarzer Schweine . . . Geigen . . . nur Geigen heran . . . nur Geigen heran . . . leise Stimmen . . . aus den Gegenden, wo im Weltall Gott seine Zuflucht im Licht hat . . . Einzelne . . . einsame . . . singende Menschenstimme . . . Die Löwen brüllen wie die Glocken der Münster . . . ha . . . das ist der Schlußchor . . ."

Auf drei goldenen Straßen ringen sich die Menschen zum Licht empor, — tausende sind unter ihnen ausgespreitet, — drei nur führen hinauf — hinauf in das weite Land Auserwählter.

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Im Grunde ist alle Kunst idealistisch, denn alle Kunst will den Sieg ihrer Idee. Und auch, was man Naturalismus nannte, empfing seine Haltung aus einer Idee als welche der Kampf gegen die damals herrschende Form geistiger Verlogenheit war. Jede Kunstepoche ist nur immer eine Variation des allgemeinen, ewig gleichwertigen Begriffes. Hat die betreffende Idee sich durchgesetzt, so ist ihre Zeit abgelaufen, und der Sinn der Entwicklung verlangt eine neue Tendenz. Je nach dem Maße, in dem diese besondere Absicht sich auf einen auserlesenen Kreis bezieht oder eine ganze Generation umfaßt, ist ihre Bedeutung für den großen Bau alles Geistes gesichert. Die wahren Kunstschöpfer jeder Phase reichen über den Horizont aktuellen Reizes hinaus, weil sie im Ausdruck ihres Kulturmomentes überzeitlich Giltiges offenbaren. In ihren Werken wird sichtbar, daß jede zeitliche Idee nur immer eine Variation, ein Abglanz der allgemeinen, ewigen Idee ist. Formeln verwehen — die Einheit mit allem Leben besteht! Es ist ein schönes Gefühl, sich einmal fern von den Wirbeln der Mordserien, von Massakersozialismus und Handgranatenfreiheit einer Kunst hinzugeben, die ihren Himmelsbogen über den Wüsten des Hier und Heut vom Vergangenen zum Morgen und Allzeit wölbt.

Gerhart Hauptmanns unzweifelhaftes Dichtertum, einst immer bereit zu jedem wirklichen Gefühlsecho, mochte mit dem festen Glanz bodenständiger Meisterschaft die Sehnsucht von vielerlei Zeitstimmung wirksam besprechen. Auch sein Sagenstück vom „Armen Heinrich" hat einst einen Strom von Zuneigung ausgelöst, da es selbstsüchtigen Schwermütigkeiten und Erosträumen einer (im Guten wie im Bösen) noch unbefangenen Gemütsverfassung schmeichelhaft genugtuende Figur gab. Jetzt wirkte es — in der Neueinstudierung des *„Deutschen Theaters"* — auf eine schmerzliche Art gleichgiltig, lange Strecken lullen in peinliche Ermüdung, die behaglich ausgemalte patriarchalische Ordnung erbittert heute das empfindlicher gewordene Gewissen, all die Selbstverständlichkeit, mit der das Leben des Herren als besonders wertvoll proklamiert wird. Einleuchtend und eindrücklich ist nun grade das, was einst der Allgemeinheit störend schien: das Erlösungswunder findet unsern Glauben willig und jene Stellen, wo intensivste Spannung der Leidenschaft sich in einer Kurzschrift von Interjektionen und Ballungen entlädt, geht nahe wie gegenwärtiger Äußerungsform Vorläuferschaft. Die Aufführung half ihrerseits dem Drama nicht mit einem besonderen Elan. Der Ottegebe eines Fräulein Erika Unruh fehlte das ätherisch Sichverblutende, stimmliche Kultur und mimische Selbstständigkeit, nur das Jungmädeltapsige, undefinierbar Kitzlige, wenn sich alles in so einem Menschlein der Pubertät unbegreiflich gruselt, war ihr gegeben. Paul Hartmann war ein ergreifender Schmerzensmann, der Verbannungsleid, Trotz, Verzweiflung, Todesangst und Glückseligkeit mit angenehmem Pathos vortrug. Gediegenes im kleinen leisteten aus zuverlässigem Können Else Wagner und Diegelmann.

Formeln verwehn — — Wer die Besonderheiten einer Zeitstimmung sich rein äußerlich als Effekte erschleicht, ohne sie mit der eignen Bereitschaft

auch nur im Traume erlebt zu haben, dessen Gemache hält nicht einmal für den Augenblick. Ein zusammengeklebtes Zerrbild ist die Tragödie „Dies irae" von *Anton Wildgans*. Und hätte er schon nichts als anderswo Gewachsenes sich errafft, wenn er sichs nur wirklich angeeignet und irgendwie mit Wahrheit zu füllen vermocht hätte. Aber unerträglich schwelt im Mysterium vom lustlos gezeugten Sohne falsches Pathos einer Nutz-Geschlechtlichkeit mit freireligiösem Brimborium, eines Bölsche auf der Orgel, und der ganze faule Zauber des Drum und Dran von sozialer Anklage und symbolischem Getu und Bußgottesdienst für Rassenwahn. Statt konsequent die Bitternis aufdröhnen zu lassen bis zum unbedingten Protest gegen das Unrecht des Zwanges zum Leben überhaupt, statt die Gewissenlosigkeit zu brandmarken, die über andre Kreaturen Not und Unheil, Zweifelhaftigkeit des Daseins und Sterbenmüssen verhängt, statt unbeirrbar in allgütigem Nihilismus zu gipfeln, biegt die Erkenntnis auf rechtem Wege um in die lächerliche Forderung: auch in der Zeugung ist „Bei der Sache sein" die erste Bürgerpflicht! In bekannter Paradigmenreihe fehlt eine Strophe noch, die etwa so anheben müßte: Frau Wirtin hat 'nen Studienrat, der es mit Ernst und Würde tat! Und die Kuriosität ist überdies vorgetragen in einer Prosa, die Wochenblatt und Abiturientenekstase, und in einem Vers, der Annoncenreimerei und Kanzelschwulst abwechslungsreich benutzt. Das *Lessingtheater* vertat an diese hohle Sache eine Aufführung, die Wert an sich behält, mit geschmackvoll gestimmter Szenenhaltung. Ilka Grüning härtete sich als kampfgewohnte Mutter mit allen Unversöhnlichkeiten der Frauennotwehr, Eugen Klöpfer ließ nach und nach aus knorpeliger Rauheit des lustkargen Vaters herzhafte Figur sich ringen. Hans Heinrich von Twardowski hauchte Leben in die Unglücksgestalt einer Sohnesnull, daß es sich übertrug, wie so ein Schwachmatikus vom Bewußtsein schicksalhafter Nichtigkeit beeinträchtigt wird und in verzweifelter Lebensimpotenz seinen Selbstmord vollzieht. Conradt Veidt hatte die schwere Aufgabe, die unechte Deklamation von (an sich berechtigten) Aufsässigkeitstiraden genießbar zu machen, und er bewältigte sie soweit als möglich, indem er seiner Rede die Intensität einer Pariaexistenz in Fanatismus, Dulderinbrunst, Mitleidsmut zum Fundament gab. Charlotte Schulz wob um eine Aschenbrödelfigur den melancholischen Zauber der für ewig mit Enttäuschung Gezeichneten.

Den barocken Furor aller Geschlechtsausbrüche peitscht *Kleists* „Penthesilea" aufeinander, hitzt jäh die Opfer zu einer einzigen Flamme, reißt jäh sie in die eisigen Schauer tödlicher Erstarrung. Dieses Pathos ist echt bis ins Blut der Selbstzerfleischung hinein, echt in der gefährlichen Tollheit, mit der es sich selber übernimmt, und übernatürlich wahr im Sterben seiner Heldin, das durch des eignen Schuldgefühls und Sühnewillens Schwere ohne äußeren Eingriff geschieht. Bedauerlich, daß die schroffe Explosion dieser Dichtung einer Anschauung zugute kommt, die im tiefsten schuld ist an der im Weltkrieg bestätigten Barbarei. Denn hier ward ein dämonisches Symbol gewonnen für einen entschiedensten Macht- und Ich-Standpunkt bis in den Kern aller Beziehung von Geschlecht zu Geschlecht, von Mensch zu Mensch: Erotik noch nach dem Schema Über- und Unterordnung, als brutaler Wille zur Herrschaft,

zum Gewaltkult, zur absoluten Besitzgier. Typisch deutsch scheint mir, daß diese Überspitzung überhaupt in ernsthafter Dichtung verklärt werden konnte — in andrer Kulturzone etwa Stoff zur Operette! —, und ich halte es für höchst notwendig, auch in der höchsten Kunstform solche Verbreitung böser Instinkte abzulehnen und eine gemeine Gesinnung nicht durch den Nimbus klassischen Dichtwerks rechtfertigen zu lassen. Die *„Freie Volksbühne"* wagte sich in einer Aufführung guten Willens an dies Gewaltdrama. Carl Jakob Hirsch schuf ihm den angemessenen Raum: mythischer Felsblock, Weite; Paul Legbands Regie den angemessenen Sturz der Szenen. Die Leuchtkraft des Abends konzentrierte sich in Mary Dietrichs Amazonenkönigin, einem großzügigen darstellerischen Monument von beherrschter Kraft des Wohllauts, der körperhaften Haltung in jedem Moment seines Äußeren und Seelischen gewiß. E. Stahl-Nachbaur als Achill tat, was er konnte, ohne sie zu erreichen, doch hielt er löblich an sich und war überzeugend in zarten Episoden der Liebesversklavung und des überlegenen Glückscherzens. Das Unbeteiligte einer merkwürdig lächelnden Miene beeinträchtigte manchmal das mit wärmerer Anteilnahme Gesprochene. Adele Sandrocks kundige Sprachdisziplin, Rudolf Lettingers männliche Gedrungenheit, Cläre Kollmanns innige Melodik seien aus der Fülle redlich bemühter Mitarbeit hervorgehoben.

Auch wird noch Theater gespielt, um des puren Gaukelns willen, daß die Vorlage dabei ganz nebensächlich und der souveränen Freude des Mimen ein Fest des Sichselbstgenießens gestattet wird. So etwa servierte man in den *„Kammerspielen"* Bahrs alten Schmarren „Der Star", eine Fadheit aufgemachter Rührsal, an der kein reeller Zipfel ist. Aber das Thema Komödiantenschicksal, wenn schon kitschig gesehen und zurecht frisiert, gibt Gelegenheit, sein Schauspielerindasein so zu spielen, wie man es gern romantisiert sehn möchte und eben einmal allen Instinkten seines Berufs den Tanz zu gönnen. Das ging in einem geleckten Milieu vor sich als anregende Kostümschau, und Leopoldine Konstantin, ihres Sieges sicher, erledigte leichtiglich den Reigen der Sinnlichkeiten, alle Finessen der Virtuosität, bewahrte stets die besten Manieren und die vorteilhafteste Geste, mondän im Intimen und Sentimentalen noch. Hermann Thimig entwickelte dazu den natürlichsten, köstlich-naiven Komödienhumor, ließ Tapsigkeit entzückend tollpatschen: amouröse Kleinbürgerlichkeit und Hunger nach ein bißchen Abenteuerlichkeit, der man dann doch nicht gewachsen ist, kam alles so frisch und nett und possierlich heraus, daß mitten in einem blöden Machwerk ein lebendiger Mensch sein Wesen trieb. Rosa Bertens ließ ihr Können ergreifend Spaß werden, deklamierte ein Komödiantinwrack mit rollendem Ulkpathos, Gustav Czimeg war leibhaftig schwerenöterisch österreichischer Galan, Friedrich Kühne ein Claquechef von stoischer Unbeirrbarkeit. Das dumme Zeug, das als Text untergelegt werden mußte, blieb schließlich nur Nebengeräusch, und übrig blieb das Amüsement eines Abends, der ohne Vorwand Theater schlechthin hieß.

Wenn aber die speziellen Reize des Theaters enthalten sind im Wunder einer poetischen Schöpfung, die mit vielfältig zauberischer Macht alle Sinne, solange sie will, in ihren Bann zwingen kann, ist wieder einmal schönste Er-

füllung des Theatergenusses da. Ein solches Ereignis brachte mir die Uraufführung von *Else Lasker-Schülers* „Wupper" *im „Deutschen Theater"* (zuerst für die Gesellschaft „Das junge Deutschland", jetzt in den richtigen Spielplan aufgenommen). Das liebesinnige Genie einer Dichterin schaute die magischen Zwänge und Süchte ihrer Heimat und webte aus Tag- und Nachtvisionen die seltsamlich geisternde Weise. Der dunkle Fabrikbezirk pfercht die Menschen in seinen auf vielerlei Art rebellisch machenden Dunst zusammen, wo geheimnisvolle Verworfenheit irrlichtert und eine holdselige Lasterblume in ihre Verderbnis hineinblüht. In hellerem, lockendem Raume sind die vom Glück Bevorzugten, auch dort aber rumort der unentrinnbare Taumel der Leidenschaften und fordert seine Opfer; was sich ihm rückhaltlos hingibt, ist verloren, die andern kaufen sich los mit Lüge und Feigheit, ein Heiliger schreitet mit dem Todeskeim der Enttäuschung im Herzen in die kahle Zelle seiner Reinheit, die Unteren verkommen wieder ins fragwürdige Gezottel ihrer Triebe, und in letzter Freiheit spuken ein paar Galgenvögel dahin, die jeder Bindung durch Sitte oder Glück ihr fahles unterirdisches Nachtgeschick entgegensetzen. Dieses Werk ist eine Dichtung, kein Literatenplan, formt seine vollkommen in sich beruhende und beschlossene Sphäre, und — weil in dieser auch die paar Realitäten des vorhandenen Realen mit entsprechenden Mitteln gefaßt sind — von Realistik zu reden, wäre kurzsichtig; die naive Genialität eines Dichters arbeitet nicht nach Dogmen, und neben der Dinglichkeit der Welt prangt in gleicher Farbkraft das abseitige Dasein dunkler Zwänge, Panisches und Fieberndes und ungewiß aus nicht zu greifenden Dämmernissen Tappendes, Bedrücktheiten aus der lautlosen Schwüle der Nacht würgend, aufrührerisch ins Blut sickernd, Zerstiebendes im Geflacker der Seelen und der Sinne. Mit unwillkürlicher Meisterschaft ist ein farbiger Erinnerungston neben einen andersfarbigen gebracht und ohne Affektiertheit, Schwindel oder Aktualität mit dem reinen Talent des Sinn und Seele Fesselns jeder Moment des Werkes so bestrickend gestaltet, daß man noch immerzu weiter im Reichtum dieser Dichterschaft bleiben möchte. Nach allen den Hirn- und Thesenstücken des Markts macht eine so bunte, so innige Herzens- und Lebensdichtung glücklich, und man zürnt dem Geschick, weil es erst so spät einem Werke zur Verkörperung verhalf, das, zur Zeit der Entstehung aufgeführt, eine Sensation im besten Sinne gewesen wäre. Dabei muß jede Aufführung dieser Dichtung irgend etwas schuldig bleiben, weil sich feinste, spinnwebzarteste Tönungen ihres Gewebes auf dem heutigen Theater noch gar nicht und die Schatten des Imaginären, die sie überhuschen, nur andeutungsweise wiedergeben lassen. Ernst Stern hatte Kulissen dafür gemalt und leider grade dieses so unexaltierte Stück dazu benutzt, Reformen nach einem extremen Richtungsbekenntnis auszuprobieren. Nun erdrosselte die Grelle des Rahmens die linde Menschlichkeit mancher Szene, befremdete in ihm alles einfach Sachliche der Dichtung, und noch, wo der Trubel der Staffage einigermaßen einem Trubel der Handlung entsprach wie im Jahrmarktsakt, hätte etwa ein rechtschaffen alltägliches Karussell mit Geglitzer und schäbiger Eleganz näher an die Stimmung des Gedichteten geleitet. Darstellerisch ward viel Schönes getan. Margarethe Schlegel lebte

etwas vor, das für lange in der Erinnerung und in der Sehnsucht haftet, eine frühe Verführtheit, von packendstem Unband, mit irrer Umneblung, girrender, zitternder, nicht zu vergessender Entzündlichkeit und Hingabe und zierlichster Verderbtheit. Suggestiv in matter Glorie und gespenstiger Zuchtlosigkeit schwälte das Vagantentrio der Herren Kühne, Voelcker, Günther, in zynischer Hexenhaftigkeit und Verschlampung das Duo Else Wagner und Paula Eberty. Paul Graetz stellte wirksam am Großvater das Mummlig-Kauzige heraus, Hermann Thimig das Elegisch-Noble an einem feinnervigen und seelenfrommen Todeskandidaten, Josef Ewald an einem jungen Empordringling das Verhaltene der Leidenschaft. Johannes Riemann drängte in seine paar Auftritte blutecht die ganze Art eines schon umflorten Lebensdraufgängers zusammen. Die Regie Heinz Heralds baute die Einzelheiten bewegungsfroh auf und hatte in der Abgestimmtheit des Mondwandlermysteriums, im rüden Rummel des dritten Aktes, im Zusammenspiel von Mutter Pius und Amanda und im Rhythmus von des Schlußbilds Verdammnis besonders gelungene Exponenten. Das Ganze hatte Friedrich Holländer mit einer gefällig anregenden Musik umklungen, die die lyrischen Refrains der Dichtung leis unterspielte und mit ihren herzhaften, aus einer gesunden Menschlichkeit strahlenden Humoren sich anfreundete.

Nicht alles, was Ideale hat, ist Kunst. Das *Rosetheater* setzte sich für *Dietzenschmids Tragikomödie* „Kleine Sklavin" ein, ein unbeholfenes Tendenzstück aus Mädchenhandelsphären. Persönliches Erlebnis darin zu erschütternder Dichtung umzuglühen, gelang dem Verfasser nicht, langwierig ziehn sich die Akte hin, faustdick ist alles unterhauen und hanebüchen pointiert. Unwahrscheinlichkeiten stören, die ein Stück, das mit Spiegelung von Realitäten real bessernd wirken will, nicht zeigen darf. Daß ein Mädchen, welches zu Haus an weitgehend ungenierte Umgangsart gewöhnt war, derartig ahnungslos sein sollte, bleibt vor allem unbegründet. Und abgesehen davon, daß ich an die Existenz eines Mädchenhandels in der hier gebrandmarkten primitiven Form nicht glaube — daß ein Mädchen gegen ihren Willen und ihr Bewußtsein verkuppelt wird, halte ich für einen Ausnahmefall —, hätte sich die Anklage konsequent bis an die Quellen graben sollen: bis zum Besitzegoismus und der bürgerlich äußerlichen Moralheuchelei, die solches Ausgeliefertsein erst ermöglichen, bis zum kapitalistischen Wahn, von dessen Ausbeuterpraktik die hier gegeißelten Verhältnisse ja nur ein Teilergebnis bedeuten würden. Von keinerlei bühnentechnischem Instinkt geleitet und ohne jeden Willen zu strafferer Zusammenfassung, ergehen sich die Szenen in einer Weitläufigkeit des Hin- und Herredens, der erste und der dritte Akt sind darin besonders schlimm, der zweite ist ein bißchen geführter, der letzte nicht bloß im Stoff, sondern auch in der Behandlung von freierem Wurf. In ein paar konventionslosen Kinderszenen, dem gutgetroffnen Bonvivantton gewisser durchschnittlicher Zimmerherrngalanterie und sonstigem Kleinkram verrät sich so etwas wie Beobachtungsfähigkeit; doch ist von künstlerischer oder auch nur rein theatermäßiger Begabung nicht die Spur. Man kann nach Wedekinds „Musik" die Gattung, die ich durchaus bejahe und in der sicherlich eine sehr nützliche und wertvolle

Möglichkeit, in die weiten Massen zu wirken, existiert, nicht mehr so roh zurückschrauben, und grade sie verlangt die knappen, inhaltsgeladenen, schlagenden Momentbilder. Die Darstellung wandte ihre redliche Hingabe an die immerhin ernste Sache. Ida Orloff, Gast dieses Theaters, lebte sich in das stumpfe Opferhühnchen der Ereignisse mit lückenloser Inbrunst ein, daß aus der hilflosen Blödigkeit der Verschacherten Ergriffenheit aufrührte und die Verführungsszene mit echtesten Tönen an die Nerven tastete. Vorzüglich in zynischer Geruhsamkeit war die „Madame" der Schauspielerin Rosa Schäffel; Paul Rose ließ sich zu tief in krankhafte Ekstatik verstricken; Heinz Goldberg sprach und agierte gehalten mit rechtem Maße einen rührselig drapierten Entjungfrer; einprägsam, eine Art weiblicher Diegelmann, blieb der brutale Trampel einer Hansi Banzer, überzeugend tummelten sich die Kinderdarsteller, echt war auch die Bordellwirtschafterin, und der ganze Bordellbetrieb wurde so trefflich unsentimental gespielt, daß der durch das Stück verlorene Abend durch schauspielerische Leistung annehmbar ausklang.

BERICHTIGUNG ZU HEFT VIER: Das in der Besprechung der Aufführung von *„Wie es euch gefällt"* von Schweikart als dem Darsteller des Jakob Gesagte gilt für den Schauspieler Brockmann als Darsteller des Orlando.